

ACERCA DE LOS *APUNTES* Y SUS POSIBILIDADES  
EN EL ESTUDIO DEL TEATRO ROMÁNTICO ESPAÑOL  
(1835-1845)

MONTSERRAT RIBAO  
Universidad de Vigo

El drama romántico histórico español ha sido básicamente estudiado a partir de las ediciones (coetáneas o actuales) de los textos. Sin embargo, esos impresos con los que contamos y a partir de los cuales se estudia la estética del género en la época, son el resultado de diferentes concepciones de la escritura teatral. Existe un significativo número de obras que ven la luz en las librerías antes de que una compañía decida representarlas, y que por tanto son concebidas literaria y espectacularmente por el dramaturgo. Pero en otras ocasiones la edición es posterior al proceso de conversión del texto en espectáculo, y en consecuencia puede acusar las modificaciones que el montaje escénico de la pieza ha llevado a cabo sobre la obra original del autor. Por tanto, si el paratexto —y en ocasiones también los diálogos y la disposición de las escenas— de determinadas ediciones presenta influencias de tipo espectacular, hemos de plantearnos la posibilidad de dar entrada a la vertiente extraliteraria del hecho teatral en los estudios sobre la poética de este género<sup>1</sup>. Y para ello, nada mejor que contar con la información que brindan los *apuntes*.

<sup>1</sup> Son muy escasas las ediciones y los estudios que tienen en cuenta la vertiente espectacular de los dramas históricos románticos. J. M. Blecua recoge en su edición de *Don Alvaro o la fuerza del sino* (Barcelona, Labor, 1974) las variantes textuales que los *apuntes* correspondientes a esta pieza muestran con respecto a las diferentes ediciones de la misma, variantes que con anterioridad había detectado G. Boussagol («Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Essai de bibliographie

Los *apuntes* son los textos de la obra dramática que la compañía utiliza a la hora de concebir la puesta en escena de una pieza. Su peculiaridad radica en que contienen una serie de anotaciones marginales sobre diferentes ámbitos de la puesta en escena, de las que carecen tanto el manuscrito propiamente dicho como las ediciones cuyos ejemplares han llegado hasta nosotros. Veamos —concretamente lo que ocurre en el período comprendido entre 1835 y 1845, época en que ven la luz los principales éxitos románticos.

Cuando un dramaturgo finalizaba la redacción de la pieza (texto literario y espectacular<sup>2</sup>), podía ceder los derechos sobre ella a un editor que la integraba en los circuitos de difusión de las correspondientes librerías, o venderla —todavía manuscrita— a la empresa arrendataria de los teatros, que la incluía en su repertorio y comenzaba las diligencias oportunas para su representación. Tanto en un caso como en otro, la compañía utilizaba al menos tres ejemplares de la obra en cuestión para dar cuerpo a la puesta en escena. Bien sobre impresos, si el drama había sido ya editado, bien sobre copias del original hechas por los copistas del teatro, el primer actor —responsable del montaje—, de acuerdo con el escenógrafo, el maquinista y en ocasiones con el propio autor, procedía a incluir de forma manuscrita variantes (textuales y paratextuales) en el texto original del dramaturgo, e indicaciones escénicas de diversa índole (sobre decorado, mobiliario, entradas

---

critique», *Bulletin Hispanique*, XIX, 1927, pp. 5-98). La edición de *Don Alvaro o la fuerza del sino* llevada a cabo por E. Caldera (Madrid, Taurus, 1986) es la única que reproduce el texto tal y como fue llevado a escena. Las ediciones de J. L. Picoche de *El Trovador* (Madrid, Alhambra, 1979) y *Los Amantes de Teruel* (Madrid, Alhambra, 1980) recogen en su aparato crítico las variantes de la representación. Otro tanto sucede en la edición que M. J. Alonso Seoane lleva a cabo de *La Conjuración de Venecia* (Madrid, Cátedra, 1993). Si bien se refiere a una obra anterior al período que nos ocupa (1835-1845), B. J. Dendle («A Note on the Valencia Edition of Martínez de la Rosa's *La viuda de Padilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 18-22) explica que las escenas que se añaden a la segunda edición de *La viuda de Padilla* (1820), proceden del texto manuscrito que fue utilizado para la representación de 1812. Sobre la importancia del paratexto, vid. los trabajos sobre *Don Alvaro o la fuerza del sino* de M. A. Lama («Escribir un cuadro y pintar un poema: del arte de Rivas en *Don Alvaro o la fuerza del sino*», *Glosa*, 3, 1992, pp. 199-219) y R. Andioc («Sobre el estreno del *Don Alvaro*», *Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 63-86). El reciente trabajo de L. Romero Tobar (*Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 243-327) ofrece una síntesis del estado actual de la cuestión.

<sup>2</sup> Adoptamos la terminología de Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

y salidas, movimiento en escena, entonación...) que no han pasado —o no en su integridad— a la edición. Pues bien, estas variantes originadas en el proceso de adaptación de un texto a la escena, junto con los comentarios relativos al montaje de la pieza, son los elementos individualizadores de los *apuntes* como textos intermedios entre la concepción literaria del drama y su representación.

Existen, pues, dos tipos de *apuntes* o cuadernos para la puesta en escena: los que emplean como punto de partida el texto indicado con anterioridad, y otros enteramente manuscritos. Los que se utilizaron en el montaje de los dramas románticos que se estrenaron en Madrid pertenecen en la actualidad a la colección de teatro de la Biblioteca Histórica Municipal de esta misma ciudad <sup>3</sup>. De esta colección es de la que nos vamos a ocupar.

Los *apuntes* manuscritos son cuadernos (uno para cada acto), de quince por veintiún centímetro, sin encuadrar, de papel cosido a mano, cada uno con una portada en la que figura el título completo del drama, su autor, el acto a que corresponde, la signatura o signaturas con que posteriormente ha sido clasificado y catalogado en la Biblioteca <sup>4</sup>, una mención sobre su naturaleza (*primer apunte, segundo apunte, tercer apunte*) y las iniciales del destinatario del mismo.

A cada una de las obras que se representan en el período antes aludido (1835-1845) le corresponde un número variable de cuadernos para la puesta en escena, todos ellos utilizados en el estreno y, en determinados casos, reutilizados en montajes posteriores. Son al menos tres los ejemplares de cada pieza utilizados por las com-

<sup>3</sup> Datos sobre la historia de esta colección en A. Aguerri-P. Castro, «El archivo de los teatros de la Cruz y el Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV, 1995, pp. 433-450.

<sup>4</sup> Los *apuntes* se almacenaron sin orden alguno en los depósitos de la Cruz y el Príncipe hasta que en 1898 Carlos Cambroneró los incorpora a la Biblioteca Municipal y procede a su clasificación (A. Aguerri-P. Castro, art. cit., p. 433). El primer catálogo de estos fondos teatrales se debe, efectivamente, a la labor de C. Cambroneró (*Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, XIII, 506, 1902, en concreto la «Sección segunda. Teatro», pp. 275-491). Este es completado por M. Agulló y Cobo, en diferentes números de la *Revista de Literatura* (n.ºs 71-72, 1969, pp. 169-213; n.ºs 73-74, 1970, pp. 233-274; n.ºs 75-76, 1970, pp. 189-252), de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (n.ºs 1-2, 1977, pp. 179-231; n.º 3-4, 1978, pp. 125-187; n.º 5, 1979, pp. 193-218; n.º 6, 1980, pp. 129-190; n.ºs 7-9, 1980, pp. 221-302; n.ºs 9-10, 1981, pp. 101-183; n.ºs 11-12, 1982, pp. 259-351), y finalmente en el volumen *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1995.

pañías. De algunas piezas, que cuentan con actos especialmente complicados en lo que a escenografía se refiere, puede haber hasta cuatro o cinco cuadernillos, como en el caso de *Don Fernando el Emplazado* <sup>5</sup>.

Existen variaciones notables entre los diferentes *apuntes* de una misma pieza, y podemos apreciar en ellos una relativa especialización en sus funciones:

a) En uno de los ejemplares aparece la mención *primer apunte*, seguida de unas iniciales que corresponden a las del primer apuntador. Así, por ejemplo, los *primeros apuntes* de la temporada 37-38 consignan en el margen superior derecho las iniciales «J.N.», correspondientes a don José Nicolau <sup>6</sup>.

Este *primer apunte* aparece siempre sin tachaduras ni enmiendas, y escrito por una sola mano, como si se tratase de una puesta en limpio del texto literario. Suele coincidir con la versión impresa de la pieza, aunque en determinados casos su didascalia es más extensa que la de la edición (*vid.* ilustración 1).

b) Hay un segundo ejemplar que sólo a veces aparece bajo el epígrafe *segundo apunte*, y en cuya portada figuran unas iniciales que de forma recurrente coinciden con las de los apuntadores de la temporada. Pero mientras en el *primer apunte* las iniciales son siempre las mismas dentro de una temporada, en el *segundo* varían según el drama al que pertenezca el cuaderno.

El *segundo apunte*, si bien ofrece precisiones sobre decorado y movimiento, se especializa en marcar sistemáticamente la salida de los actores y el lugar exacto por donde han de hacerlo, indicando el nombre de cada uno de ellos en el momento en que son prevenidos para entrar, una o dos escenas antes de su intervención. Los *segundos apuntes*, transcritos por una mano diferente de la de los *primeros*, sí presentan tachaduras, caligrafía descuidada, rectificaciones continuas..., y lo que realmente nos interesa: comentarios sobre la escenografía, en una caligrafía diferente y evidentemente recogidos en el momento en que se prepara la puesta en escena efectiva (*vid.* ilustración 2). En ninguna edición se reflejan estas

<sup>5</sup> Bretón de los Herreros, *Don Fernando el Emplazado*, Madrid, Repullés, 1837. Se conservan cinco *apuntes* diferentes en la Biblioteca Histórica Municipal, agrupados todos ellos bajo la signatura TEA 24-11.

<sup>6</sup> Los apuntadores de la compañía que la empresa única de teatros contrata para la temporada 37-38 son: don José Nicolau (primer apuntador), José López, Ramón Salazar y Salvador del Rey (*Diario de Madrid*, 28-3-1837, s.p.).

notas (propias del texto espectacular de los *apuntes*) referentes a posición, entradas o salidas, pero en algunos dramas las acotaciones que se imprimen son precisamente algunas de las que se originan en dichos *apuntes*, es decir, en el momento en que la compañía dispone el montaje de la pieza (*vid.* ilustración 3).

c) El *tercero* consigna en portada dos iniciales, que —en caso de referirse al nombre de un apuntador— no siempre coinciden con las de alguno de los que se mencionan en el listado de integrantes de las diferentes compañías<sup>7</sup>. Al igual que el *segundo*, anuncia las entradas de los actores, aunque de forma irregular, no sistemáticamente. Por el contrario, da prioridad a los efectos de luz y sonido, indica con precisión los movimientos de masas, cambios de decorados... (*vid.* ilustraciones 4 y 9a). y es el único en señalar las caídas de los telones. La caligrafía de este *apunte* es diferente de las de los otros, y sus aclaraciones escenográficas no pasan a la edición.

d) Como antes indicábamos, existen obras concretas de las que se han conservado un cuarto o un quinto *apunte*, referido únicamente a uno o dos actos de la pieza, en general aquellos que presentan una mayor complejidad escenográfica. Su contenido no difiere del de los *segundos apuntes*.

Dejando a un lado el *primer apunte*, que como ya hemos indicado apenas se diferencia del texto editado, la información que ofrecen los *segundos* y *terceros* es de muy diversa índole. En algunos casos el *segundo* consigna en el retro de la portada el reparto del estreno. De no ser así, podemos reconstruirlo a partir de las didascalias que preceden a cada acto, y en las que se hace constar el nombre de los actores que intervienen en la primera escena del mismo; los demás serán avisados antes de su entrada, especificando generalmente el lugar (puerta o bastidor) por donde han de hacerlo (*vid.* ilustración 5). En escenas que precisan de un número importante de personajes el aviso se lleva a cabo en una tira de papel que se adhiere al margen superior o al derecho del *apunte* (*vid.* ilustración 6); en ocasiones aparecen superpuestas varias de estas tiras, bien porque en una sola no ha habido espacio suficien-

<sup>7</sup> En los *terceros apuntes* de los años 1834-1836 aparecen las iniciales «R.S.», correspondientes al apuntador Ramón Salazar. En el año teatral 37-38, los *terceros apuntes* consignan las iniciales «A.B.», que no corresponden a ninguno de los apuntadores que cita el *Diario de Madrid* (art. cit.) al hacer pública la composición de la compañía de esa misma temporada, entre 1838 y 1840 sí consta la existencia del apuntador Antonio Bagá.

te para consignar la información precisa, bien porque en un montaje posterior de la pieza (en el que se hayan reutilizado los mismos apuntes que en el estreno) la compañía decide hacer sus propias anotaciones en una nueva tira que adherirá sobre la primera.

El texto literario que se edita y el que escucha el espectador en el estreno de la pieza no es siempre el mismo. Los *apuntes* contruidos sobre el drama ya impreso a menudo ponen sobre corchetes los versos, diálogos o escenas que no se representan. Si por alguna razón la compañía (o compañías sucesivas) decide finalmente ejecutarlos lo hará constar de forma explícita, anotando la palabra «sí» al lado de los corchetes en cuestión (*vid.* ilustración 7). En caso de que se supriman, y para mantener la coherencia argumental o métrica del conjunto, suele procederse a la reescritura de los versos o fragmentos colindantes, proceso éste del que también los *apuntes* dan testimonio (*vid.* ilustración 8).



Cuando la edición de la pieza es posterior al proceso de montaje de la misma, dicha edición puede no recoger alguno —o ninguno— de esos fragmentos que la puesta en escena ha suprimido (*vid.* ilustración 3); por el contrario, puede mantenerlos y ofrecer al lector una versión de la pieza parcialmente distinta de la que ha llegado al espectador en el estreno. Los *apuntes* de *El rey monje*, por ejemplo, demuestran que la última escena del drama (acto 5, esc. 7) no fue ejecutada en la representación (18-XII-1837), si bien pasa íntegramente al impreso<sup>8</sup>.



Las diferencias entre el drama que conocemos a través de la edición y el virtualmente representado según los *apuntes* afectan también a las didascalias, que en estos últimos suelen ser más amplias. Además, los cuadernos para la puesta en escena señalan la presencia de efectos sonoros y lumínicos que no previenen las acotaciones impresas, y el *tercer apunte* marca sistemáticamente las caídas de telones (*vid.* ilustración 9b).


Tanto el *segundo apunte* como el *tercero* articulan un código gráfico para indicaciones de diversa índole. Son una serie de tra-


<sup>8</sup> A. García Gutiérrez, *El rey monje*, Madrid, Yenes, 1839. Se han conservado tres *apuntes* manuscritos (Biblioteca Histórica Municipal, TEA 177-5). La escena suprimida en la representación (acto V, esc. 7, ed. cit., p. 80) es la siguiente: «*Los mismos. El abad y algunos religiosos que entran en la iglesia.* UN RELIGIOSO: Morir hemos todos. ABAD: sí. / Morir del hombre es la suerte, / y su fin está prescrito / por la mano del Dios fuerte. *Los religiosos se postran delante del altar, y murmuran en voz baja alguna oración.* ALFREDO: ¡Padre! a su mano remito / la venganza de tu muerte».

zos de diferente naturaleza; unos parecen constituir un pequeño código compuesto por una, dos o tres rayas oblícuas, bien simples, bien atravesadas por otra perpendicular a las mismas.

Pronunciación enfática:  Pronunciación más enfática: 

Entrada en escena:  

Acción que se desarrolla fuera de la vista del espectador: 

Cambio de decorado corto: 

Del análisis de las recurrencias de todos estos elementos deducimos distintos valores atribuibles a los mismos. Mientras los trazos simples y dobles se asocian a frases enfáticas y exclamativas, los triples indican la entrada en escena de los diferentes personajes, muy a menudo acompañados de indicaciones espaciales (foro, derecha...); las barras cruzadas se emplean cuando un determinado actor se adelanta en el escenario para tomar la palabra, cuando para hacerlo se interpone entre otros dos, o cuando entra desde el fondo y avanza hacia el prosenio; una cuarta variante, dos rayas paralelas levemente inclinadas con puntos suspensivos entre ellas, figura siempre al lado de acciones que se sitúan fuera de la vista de espectador. Se trataría, pues, de un sistema de indicaciones prosódicas, de movimiento y espacio, respectivamente. Veamos algunos ejemplos.

En el desenlace de *la Corte del Buen Retiro* la reina entra por la puerta habilitada en el fondo del escenario, pero no se adelanta, sino que permanece inmóvil, y desde allí interviene en el desenlace de los hechos; mientras, el balletero que acaba de asesinar al noble enamorado de la dama, sale por una puerta lateral y atraviesa las tablas para que el público vea su daga ensangrentada. La diferente naturaleza de ambas entradas es señalada por el *segundo apunte* —impreso, en este caso— de distinto modo (*vid.* ilustración 9b).

La segunda de estas marcas gráficas es asimismo utilizada para indicar la interposición de un personaje entre otros dos, como

podemos ver en esta escena del *segundo apunte* impreso de *Doña María de Molina*:

Don Pedro: Ay de ti.

Haro: Defiéndete.

Don Enrique: ¿Qué es aquesto? (*Interponiéndose*)<sup>9</sup>.

Hemos buscado ejemplos en los que las acotaciones impresas confirmen el valor de estas marcas, que —evidentemente— no aportan en estos casos ninguna información adicional o nueva. Pero en general el código gráfico que articulan los *apuntes* se revela altamente rentable a la hora de estudiar el movimiento de los actores al entrar en escena, circunstancia ésta que no suelen mencionar las didascalias. Sólo gracias a los *apuntes* podemos, por ejemplo, descubrir cómo el estudiado movimiento de los actores refuerza visualmente la importancia de Leonor en las escenas finales de la jornada segunda de *El trovador*<sup>10</sup>.

Leonor entra por la puerta habilitada en la parte frontal del fondo de la escena y se encamina, con su séquito, a la puerta de la iglesia, que está a su izquierda. Por la derecha del actor<sup>11</sup> entran Manrique y Ruiz; el criado vuelve a salir mientras el trovador atraviesa el escenario para dirigirse a la puerta de la iglesia, donde supone que puede estar su amada, circunstancia que se aprovecha verosímilmente para que irrumpen —también por la derecha— Guzmán y Ferrando. Se desarrollan entonces dos acciones simultáneas que desplazan el interés y la vista del público de un extremo a otro de las tablas: al mismo tiempo que Manrique (a la izquierda del escenario) relata lo que está ocurriendo en la iglesia, los criados (a la derecha) comentan la actitud del trovador. Un momento después de concluida la jornada, Leonor, Jimena y su séquito salen de la iglesia, y se dirigen a la puerta del claustro, efectuando, para ello el mismo desplazamiento, en sentido contrario, que al iniciarse la ceremonia. Sin embargo el movimiento no se completa: Manrique (en la parte central de la escena) le-

<sup>9</sup> M. Roca de Togores, *Doña María de Molina*, Madrid, Repullés, 1837, acto III, esc. 3, p. 81. *Apunte* elaborado sobre un ejemplar de esta edición (TEA 60-7, Biblioteca Histórica Municipal).

<sup>10</sup> A. García Gutiérrez, *El trovador*, ed. de C. Ruiz Silva, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 139-141.

<sup>11</sup> La orientación espacial de los *apuntes* parte de la posición del actor en escena.



vanta la visera que hasta ese momento cubría su rostro, la protagonista le reconoce y cae desmayada. El cuadro, que arrancaba concentrando la atención del espectador en el personaje de Leonor, va a cerrarse reuniendo sobre la mujer el interés no sólo del público, sino de los personajes que poco a poco han ido rodeándola: el trovador junto a ella, el séquito a ambos lados, las religiosas desde el locutorio (izquierda), Guzmán y Ferrando desde el ángulo derecho en que han presenciado todo.

Igualmente significativas son las indicaciones sobre entonación. Los *apuntes* permiten conocer qué escenas debían ser declamadas con mayor énfasis; así, por ejemplo, el instante en que los Carvajales se disponen a morir despeñados por la inquina personal del rey en *Don Fernando el Empazado*<sup>12</sup>. Los hombres y mujeres que asisten al ajusticiamiento comentan la injusticia del hecho con un énfasis que las dos barras paralelas se encargan de indicar (*vid.* ilustración 10).

En cuanto a las dos barras paralelas que indican el desarrollo de una acción fuera de la vista del público, véase en la ilustración n.º 11 un ejemplo tomado también del ya mencionado *apunte* de *La Corte del Buen Retiro*.

Aún aparece un símbolo gráfico más, esta vez referido a los decorados. Cuando en un acto es preciso efectuar un cambio, las primeras escenas suelen desarrollarse en una *decoración corta*, es decir, en el marco de una sala o una galería que ocupa únicamente la parte anterior del escenario, que está separado del resto por un telón que al levantarse descubre una decoración más amplia. La transición de una a otra se señala en los *apuntes* con un signo en forma de cruz griega (*vid.* ilustración 2).

Este código de signos gráficos que los *apuntes* articulan permite conocer detalles de la puesta en escena que las didascalias de los textos editados omiten, y de los que podemos extraer interesantes conclusiones sobre aspectos diversos. El lugar por el que un actor accede a escena no es aleatorio: cada puerta de irrupción o salida se asocia a contenidos y motivos muy concretos, a menudo recurrentes, que el espectador actualiza en el instante mismo en que contempla la entrada del personaje. Además, existen espacios privilegiados, como el foro, cuya habilitación previene al espectador sobre la inminencia del desenlace, de una irrupción efectista, o del acceso de las *masas* a escena. Los desplazamientos de estos

<sup>12</sup> *Segundo apunte* manuscrito, acto III, esc. 8, s.p.

grupos numerosos son perfectamente estudiados para rentabilizar al máximo su potencial ornamental. Los movimientos que los actores describen en las tablas responden, asimismo, a esquemas elaborados, que tienden a subrayar las características propias del personaje y la importancia del papel que desempeñan. Los efectos de luz se convierten en auténticas claves interpretativas de la acción que se está desarrollando, y así, el mayor o menor grado de oscuridad en las tablas —independientemente del carácter nocturno o diurno de la escena que se representa— anticipará al espectador el sentido de lo que está presenciando. Ninguna de estas informaciones pasa al lector de la edición del texto, y muy pocas veces ha sido tomada en cuenta en el estudio literario del género dramático.

Además, no lo olvidemos, los *apuntes* son el único testimonio con que contamos para conocer el texto literario que efectivamente se representa, el que suscita el aplauso o la repulsa del público de la época, y del crítico que acude al teatro para reseñar, en sus correspondientes publicaciones, las virtudes y defectos de los dramas nuevos de la nueva escuela romántica. Todo ello hace de estos cuadernos destinados a la representación una pieza fundamental en el estudio de las obras dramáticas concebidas en su doble vertiente literaria y espectacular.

### Acto 3º

El teatro representa una parte de la villa de Martos, situada en anfiteatro sobre una alta colina a cuyo pie corre el río Salado lo mas inmediato al proscenio que sea posible a la derecha del Actor se descubre una parte del puente y el camino tortuoso y pendiente que conduce a la villa con un ramal que termina en una quinta de arquitectura árabe edificada a la izquierda sobre una explanada con emparcido naranjos y macetas de flores sobre este edificio que sera de un solo cuerpo habrá un mirador o terrado morisco En lo mas alto del Cerro se elevara un albero y desnudo fisco en cuya cima habrá una placeta y sobre esta placeta un Castillo morisco con puerta que a su tiempo ha de abrirse habrá tambien una loma transitable entre la villa y la fortaleza

### ACTO TERCERO.

El teatro representa una parte de la villa de Martos situada en anfiteatro sobre una alta colina. A la izquierda del actor habrá una quinta de arquitectura árabe con emparcido, naranjos y macetas de flores a la entrada. Sobre este edificio, que será de un solo cuerpo, habrá un mirador ó terrado morisco. En lo mas alto del cerro se elevará hacia la derecha un albero y desnudo fisco, en cuya cima habrá una maceta y sobre ella un castillo morisco con puerta que a su tiempo ha de abrirse. Habrá tambien una loma transitable entre la villa y la fortaleza.

M. Bretón de los Herreros. Don Fernando el Emplazado.  
Apunte y edición  
(Madrid, Repullés, 1840, acto III, p. 49)

ILUSTRACIÓN I

El teatro representa el vestíbulo de los cortes (50): á la izquierda la puerta que da á la calle; á la derecha la que da al salón: junto á ésta se ven dos estatuas, la una de la lealtad, la otra de la justicia. Dos mozos hacen la guardia; inmediato á la puerta se ve el astillero con algunas armas colgadas. Don Enrique y Alfonso salen hablando por la izquierda.

ALFONSO. DON ENRIQUE.

Buscad otro.

Solo tú  
tienes influjo en las cortes,  
y el pueblo que me abandona  
á tí cada vez mas dócil  
se muestra.

El amor sincero  
tarde ó temprano conoce ;  
y quien ha perdido el suyo  
difícil es lo recobre.

¿Y será posible, amigo,  
que por mezquinas pasiones  
el bien de ese mismo pueblo  
tristemente se malogre?

Yo no las he promovido,

[illegible]

— 78 —

D<sup>o</sup> Juan (No para mí que pudiera  
Correr ahora peligro  
mi privanza.)

Rey No. Dejáme. <sup>(Se levanta y D<sup>o</sup> Juan  
y Castañeda acuden a  
sostenerle)</sup>  
Ya veis q<sup>e</sup> la planta <sup>afirma</sup>  
sin que me ayudeis. El gozo  
da nueva fuerza a mi espíritu.  
Venga en buen hora D<sup>o</sup> Pedro

Ya mi fraternal cariño  
te abre los brazos; y quien  
de mi gratitud mas digno  
y de mi amistad? En tanto  
q<sup>e</sup> otros con capa de amigos  
quizá contra mí conspiran  
mi fiel hermano...  
el acrece mi ~~dominio~~  
Yo coronaré su frente  
del noble laurel.

{ Sale Sancho de la quinta  
y se dirige lentamente adonde  
está el Rey. }

D. JUAN. (No para mí, que pudiera  
correr ahora peligro,  
mi privanza.)

REY. (Se levanta y don Juan y Castañeda acuden  
a sostenerle.)

...No. Dejáme.  
Ya veis que la planta afirma,  
sin que me ayudeis. En tanto  
que otros con capa de amigos  
quizá contra mí conspiran,  
mi fiel hermano...

(Sale Sancho de la quinta, y se dirige lenta-  
mente adonde está el rey.)

M. Bretón de los Herreros. Don Fernando el Emplazado.  
Apunte y edición  
(Madrid, Repullés, 1840, acto II, p. 71)

### ILUSTRACIÓN 3

*Prom.<sup>a</sup> y Prom.<sup>ta</sup> en ef.<sup>o</sup> y a poco baja*  
*Prom.<sup>ta</sup> f. 104 (105) y desp. Prom.<sup>a</sup> f. 104 1/2*

*Velaz.* No olvidáis  
 que á la familia Real....

*Rey.* Si, á mí, á la Reina, al Bufon.

Otra cosa.

*Velaz.* (Repasando la memoria.) Un Acteon  
 que á Diana....

*Rey.* (Aparte.) Por mi mal.

(A Velazquez colérico y con rapidez.)

¿Tuvisteis algun modelo?

¿Quién os pidió esa pintura?

¿Es el Conde por ventura?

Respondedme, vive el cielo.

*Velaz.* Yo responderé, Señor,  
 mas todo á un tiempo no puedo.

*Rey.* Hablad pues, no tengais miedo.

*Velaz.* Por qué he de tener temor?

El cuadro es del Conde encargado:

retratélo en Acteon,

y á la Reina....

*Rey.* (Interrumpiendo bruscamente.)

Habrá ocasion

de hacerme de todo cargo.

Idos, Velazquez, con Dios. (Velazquez asombrado)

(saluda y vd. á pasar al salon, el Rey le detiene.)

Nunca adivina el respeto,

si calla el Rey—El secreto

ha de morir con los dos. (Velazquez vd. á hablar,

el Rey le hace una seña imperiosa y entonces

se retira saludando de nuevo.)

### ESCENA III.

EL REY, EL BUFON.

*Rey.* En esto has dicho verdad,

¿y los viste en la velada?

*Buf.* Era la dama tapada

que siguió su Magestad.

*Rey.* Y el Conde la conocia

pues con ella estuvo hablando.

*Buf.* Y aun por eso peleando,

tan bravo la defendia.

P. de la Escosura. *La corte del Buen Retiro.*  
 Apunte (Madrid, Piñuela, 1837, acto V, cuadro 2, escs. 2-3, p. 105)

### ILUSTRACIÓN 4

///f.<sup>o</sup>

**ESCENA IV.**

---

LA REINA. DON ENRIQUE.

*La reina sale del templo, y haciendo señal á la comitiva queda sola con el infante. (23)*

DON ENRIQUE.

Señora... Corriendo á los pies de María.

REINA.

Caro amigo. Levantándole.

No, á mis brazos, que ya lo deseaba.

M. Roca de Togores. Doña María de Molina.  
Apunte (Madrid, Repullés, 1837, acto II, esc.4, p. 45).

///f.<sup>o</sup>

**ESCENA V.**

---

///

*DICHOS, y todos los CABALLEROS que vienen armados  
ya para entrar en torneo: los REYES, DE ARMAS que  
los preceden se arrodillan delante de la reina.*

REINA.

Levantad.

GARCÉS.

Señora...

REINA.

Decid ya, Garcés.

*Idem, acto III, esc. 5, p. 55.*

ILUSTRACIÓN 5

El cuatro  
pues tornó  
Dale, que  
Prudencia  
ese dabo  
juro á Di  
Vos teni  
siendo en  
el cuatro  
¿Tantas  
¿Y qué h  
Paciencia  
que el tr  
con el ay  
Mucho se  
Volviend  
es de la  
Pues ya

Voces d'ro d'a. y jor.  
Banda, 2 Maiores  
2 Reyes de armas  
Baus Horn. Escalad y es  
de un pendon Mor. Cab. con  
pes Pueblo h. y mug.  
Pue de Guas. 2 papes con pendon  
y cotique registorero con  
azafate corona y cabro  
D.º Thom. Lopez Caball.  
Pueblo y Guas. d'a. a.  
pendon y otro con cotique  
2. Prepositores con azafate  
y corona y cabro, d'a. a.  
D.º Thom. Lopez Caball.  
Pueblo y Guas. d'a. a.  
ay de muer Guas. 2 a. a.

En la muerte del rey  
juntó en Viscaya su grey  
y contra Castilla vino;  
mas en la funcion primera  
nuestro prisionero fue;  
y sin su tia á mi sé

El cuatro  
pues tornó  
Dale, que  
Prudencia  
ese dabo  
juro á Di  
Vos teni  
siendo en  
el cuatro  
¿Tantas  
¿Y qué h  
Paciencia  
que el tr  
con el ay  
Mucho se  
Volviend  
es de la  
Pues ya

Voces d'ro d'a. y jor.  
Banda, 2 Maiores, 2 Reyes  
2 Reyes de armas  
Baus Horn. Escalad y es  
de un pendon Mor. Cab. con  
pes Pueblo h. y mug.  
Pue de Guas. 2 papes con pendon  
y cotique registorero con  
azafate corona y cabro  
D.º Thom. Lopez Caball.  
Pueblo y Guas. d'a. a.  
pendon y otro con cotique  
2. Prepositores con azafate  
y corona y cabro, d'a. a.  
D.º Thom. Lopez Caball.  
Pueblo y Guas. d'a. a.  
ay de muer Guas. 2 a. a.

En la muerte del rey  
juntó en Viscaya su grey  
y contra Castilla vino;  
mas en la funcion primera  
nuestro prisionero fue;  
y sin su tia á mi sé

M. Roca de Togores. Doña Maria de Molina.  
Apunte (Madrid, Repullés, 1837, acto I, p. 7).

ILUSTRACIÓN 6



ESCENA IV.

JUAN,

¡Ah...! ¿no basta á tu furor  
que en mí tu venganza cebes?  
¡á hundir el puñal te atreves  
en la prenda de mi amor!  
Sin desmayar, sin temor  
of mi cruda sentencia;  
á su bárbara violencia  
serena entregarme espero;  
mas para golpe tan fiero  
no tengo, no, resistencia.  
¡Dios mío! mírame aquí  
humíllala en tu presencia:  
¡ah! yo imploro tu clemencia,  
mas no la imploro por mí.

Si alguna vez te ofendí  
sufra yo sola el castigo:  
tu cólera yo bendigo  
si á mí solamente alcanza;  
pero es sobrada venganza  
perder á mi bien conmigo.

Mi destino aparecer  
fue en el mundo un solo instante,

y morir, cual rosa fragante,  
el morir con el nacer.  
Ve la tarde perecer  
flor que la aurora vió abrir;  
y en tan rápido existir,  
esta corta y triste vida  
solo me fue concedida  
¡ay! para amar y sufrir.  
Florencio, dueño adorado,  
yo soy, yo, quien te asesino;  
fatal te fue mi destino;  
¿por qué, por qué me has amado?  
Te prometí, desdichado,  
suerte de amor placentera:  
te engañé; solo te diera  
en premio de tu pasión,  
por palacio una prisión,  
y por tálamo una hoguera.

Perdona, mi bien, perdona,  
y no culpes á mi amor:  
son mi desdicha mayor  
los males que te ocasiona.  
Otro premio, otra corona  
te quise yo reservar;  
mas si no logré alcanzar  
tamaño bien nuestro anhelo,  
no importa, que allá en el cielo  
aun nos podremos amar.

A. Gil y Zárate. *Carlos II el Hechizado*.

Apunte (Madrid, Repullés, 1837, acto V, esc. 6, pp. 83-84).

ILUSTRACIÓN 7

y en tanto yo cansada de llevarlo  
lo miraba con tedio cuantas dichas,  
á los ojos del vulgo encierra el trono:  
entonces ahora mismo trocacia  
por un hogar ~~tranquila~~ *apuntado*.  
ver en los verdes campos de Molina  
las aguas serpear del riachuelo  
que arrulló mi niñez! Dichosa orilla,  
yo te saludo en vano: ¿quién me diese  
tejer la planta que frondosa crias  
con esta mano que las duras riendas  
del áspero gobierno así lastiman!  
¿quién pudiera mirar desde tu margen  
blanco rebaño en la feraz campiña  
alegre retosar, feliz sin duda!  
Mil veces mas que yo la pastorcilla  
que allí los guarda, sí, nunca entre todos  
hallarán un ingrato sus caricias.

DON PEDRO.

Yo lo soy, es verdad; perdona.

M. Roca de Togores. *Doña María de Molina*.

Apunte (Madrid, Repullés, 1837, acto III, esc. 7, p. 90).

ILUSTRACIÓN 8

los príncipes mismos cedelle lugar;  
 empero no puede tal dicha gozar  
 la pobre viuda que reina en Castilla,  
 que hoy mismo ha vendido su plata y vajilla...

DON ENRIQUE.

*Dejando de hablar con Isabel.*

Señora, si acaso quisierais honrar  
 la humilde morada de un fiel servidor,  
 mi casa.

*Clarinet*  
*2.º Br.*

M. Roca de Togores. *Doña María de Molina*  
*Apunte (Madrid, Repullés, 1837, acto II, esc. 5, p. 57).*

ESCENA ULTIMA.

EL REY, LA REINA, el ballestero, EL BUFON.

Reina. *(Desde el salón viendo á Villamediana)*  
*(Abrir la puerta.)*  
 Piedad de él, cielo divino!  
*(Ya en la entrada de la galería luchando con*  
*el Rey, que la detiene y con voz apagada.)*  
 ¿Adónde vas, desdichado?  
 Villan. *(Dentro espirando.)* Ay de mí! *(El ballestero sale á la puerta con la daga ensangrentada.)*  
 Rey. *(Al ballestero.)* Lo que he mandado. *(Vase el ballestero.)*  
*(A la Reina asiendo del brazo.)*  
 Cumplido está su destino. *(La Reina vacila, el Rey se la lleva arrastrando al salón del baile.)*

*2.º en banda*

CAE EL TELÓN.

P. de la Escosura. *La Corte del Buen Retiro.*  
*Apunte (Madrid, Repullés, 1837, acto V, esc. 14, p. 112).*

ILUSTRACIÓN 9a y 9b

3<sup>a</sup> Guindad !  
Ed: 1<sup>o</sup> Silencio !  
Jons 1<sup>o</sup> Y era tan bueno !  
Aug. 3<sup>a</sup> Y D. Pedro tan galán !  
4<sup>a</sup> -- Que pena ! Ahora así  
y en lo mejor de su edad !  
Ed: 1<sup>o</sup> Punto en boca. Sea y calle,  
quien no los quiera imitar  
Pedro, Conq: ya llegó el momento  
Sancho mío, ¿dónde estás ?  
quien dijera q<sup>d</sup> en mis bodas  
fuera esa pena el altar  
y mis prescas de noxo  
este impomado gabán  
y a peso de un verdadero  
mi talamo conyugal  
D. Ram. Mostremos hermano mío

P. Bretón de los Herreros. Don Fernando el Emplazado.  
Apunte (Acto II, esc. 8).

ILUSTRACIÓN 10

*Ciego.* (Cantando.) Doncellica era la Infanta,  
doncellica y por casar:

no hay doncel allí en su corte

que no la sirva galán.

Un Conde la requería,

en las armas sin igual,

amaba al Conde la Infanta;

con él quisiera casar. (Acabando las coplas setras del telón  
van los ciegos tocando, seguidos de algunos.

*Orgaz* vá á seguirlos, *Villamediana* le detiene.)

*Villam.* Dejémoslos por mi vida,

que parece que ese ciego

de mi llama amortecida

me quiero atizar el fuego

renovándome la herida.

*Org.* Maldita casualidad

cantar de Conde y de Infanta....

Mas decidme en caridad,

si hablar de ello no os espanta,

si el soneto....

*siguen tocando hasta  
acabar el acto de  
señalar el telón*

P. de la Escosura. *La Corte del Buen Retiro.*  
*Apunte* (Madrid, Piñuela, 1837, acto IV, esc. 2, p. 79).

ILUSTRACIÓN 11